

Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación

Folke Gernert

Universität Trier
folkegerner@googlemail.com

Recepción: 23/05/2019, Aceptación: 27/07/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen

Melibea y Dulcinea comparten una serie de rasgos físicos que se inscriben en distintas tradiciones. Ambas damas son creaciones complejas que —según la perspectiva de los personajes que las describen (Calisto, Sempronio y Areúsa respectivamente Don Quijote y Sancho)— se presentan al lector como mujeres de una hermosura radiante o de una fealdad abyecta. El presente trabajo contextualiza las prosopografías de los dos personajes femeninos emblemáticos en el discurso literario y científico medieval y áureo para desenmarañar los posibles significados que conllevan las distintas descripciones.

Palabras clave

prosopografía; fealdad; hermosura; *La Celestina*; *Don Quijote*

Abstract

Beauty and ugliness: Melibea and Dulcinea between tradition and deviation

Melibea and Dulcinea share a series of physical features which belong to different traditions. Both ladies are highly complex creations that – according to the perspective of the characters by which they are described (Calisto, Sempronio and Areúsa or Don Quixote and Sancho) – are presented to the reader as women of great beauty or of terrifying ugliness. The present article contextualizes the prosopographies of these emblematic female characters within the literary and scientific discourse of medieval and early modern times in order to untangle the different meanings involved in these descriptions.

Keywords

prosopography; ugliness; beauty; *La Celestina*; *Don Quixote*

*Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit
du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuilletts
imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est
de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses.*
Michel Foucault (1966: 60)

«El arte de decir es casi siempre obra del estudio» declaraba Mariano José de Larra en un artículo de costumbres sobre la sátira;¹ y razón no le faltaba. En la Edad Media, la descripción del aspecto exterior de un personaje no tenía nada que ver con la realidad (o con la imaginación), sino que era producto de la aplicación de una técnica de escritura. Los tratados poetológicos —la *Ars versificatoria* (ca. 1175) de Mathieu de Vendôme o la *Poetria nova* (ca. 1210) de Geoffrey de Vinsauf— prescribían con mucha precisión cómo hacer una prosopografía.² Los retóricos medievales establecieron reglas con respecto a la forma y al contenido que se nutren de la práctica y teoría literarias contemporáneas y de la Antigüedad clásica. A pesar del adjetivo ‘nuevo’ en el título de la poética de Galfredus que parece apuntar a una cierta originalidad, se perpetúan a menudo moldes de representación antiguas y tardoantiguas.³ Mathieu de Vendôme toma los preceptos de su doctrina sobre los atributos de una persona de Cicerón⁴ combinándolos con las ideas horacianas sobre el *decorum*. Galfredus recomendaba imitar el retrato de Teodorico de Sidonio Apolinaris (siglo v) como modelo de hermosura masculina.⁵ Partiendo de las modalidades de la panegírica antigua

1. Larra, «De la sátira y de los satíricos», ed. Pérez Vidal (2016: 481).

2. Véanse además de la edición clásica de Faral (1924) con detallados comentarios las nuevas ediciones con traducciones españolas de *El arte del verso* de Neira Piñeiro (2012) y de la *Poetria nova* de Calvo Revilla (2008).

3. Para la continuidad de la tradición antigua de la *descriptio puellae* véase Muñiz Muñiz (2014: 154-158). La investigadora se queja —y con ella Trillini (2017: 270)— de la falta de «estudios filológicos encaminados a reconstruir la morfología del topos a lo largo del tiempo, del mismo modo que, a despecho de la informática, faltan bases de datos capaces de suplir a los viejos repertorios de motivos» (2014: 151).

4. Véase Neira Piñeiro (2012: 16).

5. Véase Baehr (1956) para los paralelismos con la descripción de Guillaume de Nivers en la novela provenzal *Flamenca* (ca. 1235) así como Oster (2014: 120) que subraya la importancia del personaje de Gnatho de Sidonio como modelo de la Beroe de Mateo y para la representación del hombre feo en general.

—elogio y vituperio—⁶ los tratados poéticos ponen a disposición modelos para la representación de la hermosura y la fealdad femeninas y masculinas; en la *Poetria nova* se encarnan en Helena de Troya y Beroe como arquetipo de la vieja fea y repugnante.⁷ Por razones obvias, se concedía menos importancia a la representación de la fealdad⁸ que, a pesar de ciertas reglas,⁹ concedía más libertad a los poetas.¹⁰ Por lo tanto, no es forzoso considerar la fealdad como desviación e indicio de individualidad¹¹ o incluso realismo,¹² sobre todo cuando no se viola el principio de la *kalokagathia*, la congruencia de lo bello y bueno.¹³

La autoridad de esta preceptística produjo una uniformización del aspecto exterior de los personajes literarios en textos narrativos y en la poesía lírica.¹⁴ Como mostró recientemente Woods (2010), la *Poetria nova* no era solo el manual básico en las escuelas medievales,¹⁵ sino que seguía teniendo también una importancia considerable para la enseñanza retórica en el Renacimiento.¹⁶ Las reglas y preceptos medievales siguen siendo, por lo tanto, fundamentales para los autores altomodernos. En este sentido, la famosa Laura del archipoeta de Arezzo no tiene rasgos corporales que la distinguieran de otras bellezas medie-

6. Véase para la importancia de la panegírica como modelo para el elogio y el vituperio Baehr (1956).

7. Véanse las descripciones de Helena y Beroe de Mateo (ed. Faral 1924: 129-130) y Galfredo (ed. Faral 1924: 214).

8. Véase Kasten (1991: 256) que observa que los personajes feos aparecen raras veces y son casi siempre hombres o personajes masculinos en forma de gigantes o enanos, mientras que las mujeres literarias suelen ser hermosas por norma.

9. Véanse para las distintas facetas de la representación de lo repugnante el volumen colectivo *Le beau et le laid au Moyen Âge* (2000) y a propósito de lo feo en la literatura alemana medieval Seitz (1967), Wisbey (1975), Michel (1976), Brandt (1985) y Oster (2014: 119).

10. «The anti-portrait, which is basically a direct negation of the stylized portrait, appears to allow for a greater variation in the order in which the parts of the body are presented», Podol (1981: 16).

11. Dallapiazza (1985) se ha ocupado de la cuestión en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

12. Jauß (1968: 155) emplea el término «Konteridealisierung» para referirse a lo feo en la Edad Media e insiste en que la relación de la fealdad con la realidad cotidiana sólo funciona a través de lo cómico.

13. Gerok-Reiter (1996: 756) estudia el personaje de Cundrie en oposición con los ideales estéticos vigentes; para la fealdad de hombres buenos en la literatura alemana de la Edad Media véase Antunes (2014).

14. Schirmer habla de una belleza rígida y hierática que recuerda una estatua (1969: 16); véase al respecto también Pozzi (1979: 6) y para la hermosura femenina en la Edad Media europea el clásico estudio de Renier (1885).

15. Véase especialmente el capítulo «The Female Body in the classroom», en el que leemos: «Geoffrey's treatment of description, which is the next technique of amplification after digression, includes an example of how to describe a beautiful woman's body (563-597). School commentators pay a great deal of attention to this passage, apparently presuming the students' willingness to examine the phrasing very carefully. The set piece of head-to-toe description was a common school exercise (see the numerous examples in Matthew of Vendome's *Ars versificatoria*) and became a staple of medieval literature» (2010: 67).

16. Véase para la recepción de la *Poetria Nova* en Italia durante la Edad Media y en los primeros tiempos modernos Black (2018).

vales.¹⁷ Maurizio Perugi (2009) ha ejemplificado la continuidad de las descripciones de la hermosura femenina de Ovidio pasando por los trovadores y los *trouvères* hasta Petrarca rastreando el motivo del cabello dorado movido por el viento. Lo que hizo el poeta de Arezzo fue renunciar a la enumeración de todos los atributos por orden descendente,¹⁸ reduciendo su número y limitando la paleta cromática a unos pocos colores (amarillo, rojo y blanco)¹⁹. Si llamamos con Michael Bernsen (2011: 16) al petrarquismo una *lingua franca* europea,²⁰ nos referimos a una tradición que se establece en el siglo XVI con y gracias a Pietro Bembo. En cuanto a la descripción de la hermosura femenina, se siguen utilizando los mismos moldes que la literatura antigua y medieval, p. ej. el pelo rubio comparado con el oro, pero con referencias explícitas al *poeta laureatus*. Los *disiecta membra* del cuerpo de Laura²¹ se van recolectando en los distintos poemas del *Canzoniere* para volver a reunirlos en una imagen única.²² La decisión del poeta de no mencionar en ningún momento la nariz de Laura²³ es imitada por los poetas petrarquistas y explica la falta generalizada de narices de

17. Véase también Muñiz Muñiz (2014: 158) para la tradición de la *descriptio puellae* en Petrarca y Boccaccio.

18. Manero Sorolla habla de la «quiebra de la *dispositio* del canon breve o largo, en el sentido tradicional descendente, trocó la representación del mismo» (2005: 252).

19. Véase Pozzi (1979: 7): «Grande regista ed arbitro di eleganze letterarie fu anche qui il Petrarca. Egli contrasse il canone perentoriamente e lo strutturò secondo rigide corrispondenze interne: infatti 1. ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano; 2. accentuò l'uso di metafore ben definite, preferendole all'impiego del nome proprio designante i membri elogiati; 3. ridusse il numero delle motivazioni all'alternativa di splendore e colore e per quest'ultimo ai tre dati di giallo, rosso e bianco, con rarissime eccezioni (nero per le ciglia una volta sola) [...]». A propósito de la recepción de los contrastes cromáticos observa el propio Pozzi (1993: 176-177): «Del colorito vien privilegiato il contrasto di rosso e bianco; ma solo è autorizzato (di là da guancia) l'accoppiamento fra labbra e denti, non per esempio quello del rosso di labbra sul bianco di un viso o la compresenza di rosso e bianco su una fronte. Il topos non è altro che l'insieme di questi elementi e delle loro relazioni».

20. La dimensión europea del petrarquismo es subrayada en un gran número de publicaciones recientes: Gardini (1997), Lamberti (2006), Calitti y Gigliucci (2007), así como Chines (2007). Trillini habla de «la primera experiencia de masa de la historia de la literatura» (2017: 269).

21. Henningfeld (2008: 51) utiliza en este contexto el término 'cuerpo fragmentado'. Otros investigadores remiten a la tradición francesa de los *blasons anatomiques*; véase la antología de Goery (2016).

22. Véase para la «descrizione per *disiecta membra* di Laura» Rigo (2017: 22). Una imagen completa de belleza femenina hallamos en la epopeya latina *Africa*. Véanse para la descripción de Sofonisba Hirdt (1970: 42-45), Scariati (2008: 466-470) y Rigo (2017: 22). Raimondi subraya la importancia del contexto narrativo: «Nei confronti dell'immagine di Elena, che Matteo di Vendôme elabora come una summa di predicati tipici e astratti, la Sofonisba petrarchesca viene proiettata fin dall'inizio in una situazione narrativa [...] in un'inquadratura patetica di vena effusa ed elegiaca da far pensare spontaneamente all'Ovidio più scenografico delle *Heroides*» (1970: 174-175).

23. Véanse al respecto Quondam (1991) y Manero Sorolla (2005: 249): «Frente a la reina Talectrix, María Egipcíaca, la bella del *Libro de Buen Amor*, Helena, Melibea, incluso las figuras femeninas, apenas entrevistas, que aparecen en los cancioneros castellanos medievales, Laura no tiene nariz [...] y las damas que en la poesía española se conforman con sus hormas tampoco la tendrán».

las damas amadas.²⁴ Uno de los interlocutores del tratado de cortesía de Stefano Guazzo, *La civil conversazione* (1561), se burla de ello preguntando si no habrá sido por ser poco atractiva su nariz.²⁵ Le contestan que el problema no era Laura, sino el hecho que tanto las narices como también las orejas han sido eludidas también por otros poetas.²⁶ La razón ha sido probablemente el hecho que estas partes del cuerpo humano son contenedores de lo que llama 'excrementos' y por lo tanto perjudiciales para una escritura sublime. Guazzo anticipa así, en cierta medida, la teoría bajtiniana del cuerpo grotesco.

Respecto a este menosprecio de la nariz en la poesía lírica, cabe apuntar que la fisiognomía concede una gran importancia al órgano olfativo. Esta práctica semiótica se dedica desde el tercer siglo precristiano, cuando datamos la *Physiognomonica* pseudoaristotélica, a sacar conclusiones sobre el carácter de una persona a partir de su aspecto exterior.²⁷ Esta (pseudo-)ciencia fue practicada con entusiasmo en la Edad Media y en el Renacimiento en un intento de hacer legible el cuerpo humano. No está fuera de lugar suponer que la fisiognomía influyera en cierta medida en la creación de los tópicos prosopográficos, que no dejan de sugerir una relación entre hermosura corporal y bondad moral.²⁸ A pesar de ello, Rodler considera frustrante el intento de hacer valer estas teorías

24. «È un caso, certo circoscritto ma non per questo meno significativo, di come nel sistema culturale classicistico elementi anche minuti e particolareggiati di consuetudini comunicative trovino riformulazione (e risemantizzazione) precettistica: anche il naso di Laura partecipa, dunque, alla grande macchina della tradizione» (Quondam 1991: 294). Véase para la falta de la nariz en la poesía petrarquista Picconi (2005: 158-162).

25. «È dimandando la Reina s'alcuno aveva a dir più altro intorno al soggetto delle lodi, rispose il Cavaliere che a lui restava di dir solamente ch'essendo un bel naso grande ornamento della faccia, non sapeva per qual cagione il Petrarca nel lodar l'altre belle parti di madonna Laura, non avesse mai fatto molto menzione di questa: se forse egli non la tacque perch'ella avesse il naso o schiacciato o camuso o gibbuto o torto o smisurato in grossezza o in lunghezza», Guazzo, *La civil conversazione* (1993: 312).

26. «—Quando alla sua donna – rispose il signor Guglielmo – fosse toccato in sorte un naso deforme, si sarebbero adombrate tutte l'altre sue bellezze; ma io voglio darmi a credere ch'ella l'avesse ben formato e di quella misura che in bellissimo viso si richiede. E se non ne fece motto, non me ne maraviglio, conciosiaché non solamente egli, per quello ch'io abbia osservato, ma tutti i gravi poeti, lodando le bellezze del capo, cioè i capelli, la fronte, le ciglia, gli occhi, le guancie, la bocca, le labbra e i denti, hanno sempre taciuto il naso e l'orecchie, forse perché essendo ricettacoli d'escrementi, avrebbero alquanto avvilita la maestà della reverenda poesia, massimamente il naso, il quale non fu nominato dal poeta né in lode né in biasimo, e par quasi ch'egli sia più tosto soggetto da romanzi e da capitoli bernieschi, dove piacevolmente si ragiona degli uomini nasuti», Guazzo, *La civil conversazione* (1993: 312).

27. La teoría fisiognómica trata del cuerpo femenino sólo en analogía con el masculino que es el objeto primordial de estos tratados según estudia Jacquart (1993).

28. Heier subraya la importancia de la legibilidad fisiognómica para la descripción de personajes literarios: «The portrait becomes meaningless at the moment the external presentation is devoid of any hints as to the inner qualities of the subject. The moment the description of a figure lacks the essential ingredient, the elements of physiognomy, it ceases to function as a portrait in the true sense of the word» (1976: 324).

para la interpretación de los retratos femeninos literarios de la Edad Media por estar tan altamente idealizados.²⁹ En algunos textos altomodernos que se nutren de la tradición medieval, se hallan nimias desviaciones del canon descriptivo que pueden ser significativas. Como constata con razón Muñiz Muñiz, el problema está en el detalle.³⁰ Hay que averiguar en cada caso si estas anomalías se pueden considerar indicios de individualidad o si el texto actualiza tradiciones alternativas. Estas cuestiones son particularmente interesantes para el estudio de las damas más emblemáticas de la literatura áurea: Melibea y Dulcinea.³¹

«Melibea pudiera star mejor», juzga Juan de Valdés, porque «se dexa muy presto vencer no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor».³² Las actuaciones un tanto inconsistentes de la protagonista siguen ocupando a los investigadores.³³ Melibea es —según observa con razón Robert Folger— un «intriguing and complex character» (2005: 23). Dudo, sin embargo, si es lícito hablar con Joseph Snow (2017: 153) de una «mujer nueva que podríamos llamar “moderna”». ³⁴ En un trabajo sobre los personajes femeninos en la *Celestina*, que quiere revelar la actitud feminista del autor, Catherine Swietlicki habla de «Rojas’ highly realistic and individualized female characters» (1985: 1).³⁵ Si nos fijamos en el aspecto exterior de Melibea, hay que matizar esta afirmación.³⁶ Es Calisto, doliente de *amor hereos*, quien en presencia de su criado Sempronio se explaya en una descripción de su amada, conforme a la preceptística medieval:³⁷

29. Véase Rodler (2000: 9-10): «Risulta spesso inutilmente frustrante la lettura fisiognomica dei volti femminili della lirica medievale e rinascimentale: meglio rammentare che le labbra proporzionate e le splendenti dentature – fulgidi riflessi del bagliore oculare – venivano suggerite ai poeti da trattati retorici del XII e XIII secolo, quali l’*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme e la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf».

30. Muñiz Muñiz (2014: 160) «Todo se repite, en suma, pero nada coincide en la trilladísima *descriptio puellae*. De ahí la importancia de atender a las variantes para desenredar el ovillo de su intrincada tradición».

31. Véase Heugas (1969: 5): «Ces deux œuvres nous paraissent en effet, la première, une étape, la seconde, le terme définitif de la mise en cause de l’exercice rhétorique qu’est le portrait féminin. Dans ces deux œuvres, cette mise en cause particulière n’est qu’un aspect d’une critique plus générale de la conception de la Dame et de l’Amour, telle qu’elle s’est formée à partir de la tradition courtoise».

32. Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Laplana Gil (2010: 265); para Valdés como crítico literario véase Chevalier (2000: 336).

33. Véase *p. ej.* García Sierra (2001).

34. Asimismo, Franco Valdés habla de una «nueva visión femenina» (2007).

35. Boullosa subraya el «individualismo de la protagonista» (1973: 90).

36. Melibea es el único personaje de la obra cuyo aspecto exterior se describe con cierto detalle; véanse también Boullosa (1973: 90-93) y Del Vecchio (2011: 169).

37. Véase Heugas (1969: 11): «Ce portrait, comparable en tous points aux portraits précédents, est absolument conforme à l’esthétique médiévale du portrait féminin».

CALISTO. Comienzo por los cabellos. ¿Veas tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO. (¡Más en asnos!)

CALISTO. ¿Qué dices?

SEMPRONIO. Dije que esos tales no serían cerdas de asno.

CALISTO. ¡Veed qué torpe y qué comparación!

SEMPRONIO. (Tú cuerdo.)³⁸

Fue Otis H. Green (1946: 255, nota 10) uno de los primeros en relacionar el comienzo de esta descripción con las artes poéticas medievales³⁹ y Pierre Heugas caracterizó el texto como «exercice de style» (1969: 10). Calisto empieza, de hecho, con una referencia a la estructura de su discurso y se muestra como *connaisseur* de las normas canónicas de la *descriptio personae*. Es bien sabido que Galfredo recomienda que la enumeración de las partes del cuerpo ha de hacerse por orden descendente *de capite ad calcem*:⁴⁰ «A summo capitis descendat splendor ad ipsam / Radicem totumque simul poliatur ad unguem». ⁴¹ Con referencia a Bernardus Silvestris se explicaba esta regla básica en analogía con la manera de proceder de la Naturaleza en la creación del hombre.⁴²

La descripción de Calisto empieza de manera convencional en cuanto a la forma y al contenido con el cabello dorado de Melibea,⁴³ que llega al igual que

38. Rojas, *La Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44).

39. Lida de Malkiel habló al respecto de un «ejercicio retórico de vetusta tradición, que del aula de retórica latina pasó a las literaturas romances» (1962: 449); véanse también la anotación de la edición citada: «Calisto construye el retrato de Melibea que viene a continuación siguiendo paso por paso los viejos ejercicios de la retórica latina, que fueron heredados a su vez por las literaturas vulgares, y en los que estaban perfectamente prefijados y ordenados los elementos de la descripción» (2000: 44, nota 44) así como Ferrús Antón: «Esta descripción es puramente física, cumpliendo punto por punto los distintos aspectos de una larga tradición retórica: Melibea está aquí muy cerca de Helena de Troya de la *Crónica Troyana* (1490), pero también de la *domna angelicata* heredada del petrarquismo [...]» (2014: 154).

40. Véase para el orden de la descripción Faral (1924: 80: «Cette théorie de l'ordre à suivre dans les descriptions ne se trouve pas chez les anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut se faire quant au physique et quant au moral») y el comentario crítico de Colby (1965: 6): «According to Faral, the Latin theorists decree that people always be described from the head downwards and that the parts of the body always be presented in the same order. Moreover, in his opinion, these rules apply to both Latin and Old French literature. It is true that the descriptions do tend to follow a more or less descending order, and rare indeed is the portrait which describes the feet first and then gradually works up to the head, but no fixed order in the description of the parts of the body can be shown to exist». Bruyne (1946: II, 179-180) constata: «Il faut d'ailleurs supposer que cet ordre s'imposait déjà aux auteurs des *Physionomies* ainsi qu'aux rhéteurs du Bas-Empire, puisque le portrait de Théodoric par Sidoine Apollinaire [...] que Geoffroi de Vinsauf cite comme le modèle par excellence, suit déjà cette *dispositio*».

41. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* 597-599, ed. Faral (1924: 215).

42. «Phisis itaque de quatuor elementorum reliquiis hominem format, et a capite incipiens membratim operando, in pedibus opus suum consummat», Bernardus Silvestris, *Cosmographia*, ed. Dronke (1978: 95). Véase al respecto Schirmer (1969: 16).

43. Véase para el tópico del pelo de oro Heugas (1969: 5: «Depuis le Tristan, depuis les romans

las trenzas de la Venus de Botticelli a los pies y se compara como en un soneto del Marqués de Santillana con «filos de Arabia».⁴⁴ Tal es su hermosura que convierte los hombres en piedra. Mientras que Muñiz Muñiz (2014: 173-174) explica la petrificación del amante con referencia al *Canzoniere* de Petrarca («che fa di marmo chi da presso 'l guarda»),⁴⁵ otros críticos han visto una relación con la mirada de Medusa.⁴⁶ Sea como fuere, esta idealización tópica —particularmente interesante en un texto narrativo-dialógico como la *Celestina*— da pie a un comentario irónico del interlocutor que, a su vez, compara el pelo con las cerdas de un asno.

A continuación, Calisto enumera por orden descendente un gran número de rasgos corporales de Melibea que merece la pena estudiar en detalle:

CALISTO. Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos, los labrios colorados y grosezuelos, el torno del rostro poco más luengo que redondo, el pecho alto. La redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre cuando las mira. La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada, cual ella la escogió para sí.

SEMPRONIO. (En sus trece está este necio).⁴⁷

Este retrato que tiene una serie de paralelismos con el *Libro de buen amor*,⁴⁸ incluye —a diferencia de Petrarca— una mención de la nariz. Igualmente llaman la atención los ojos verdes,⁴⁹ que pueden haber sido sugeridos por, la dama amada de

de Chrétien de Troyes, les héroïnes littéraires auront ces longs cheveux dorés qui feront se pâmer les Alexandre et les Lancelot») y Perugi (2009).

44. Santillana, *Sonetos fechos al itálico modo* IX, v. 2, ed. Kerkhof y Moreno (2003: 255); véase Heugas (1969: 12).

45. Petrarca, *Canzoniere* 131, v. 11, ed. Santagata (2014: 644). Es esclarecedor al respecto el comentario de García-Bermejo Giner de un lugar de *El domine Lucas* donde el personaje del poeta dice: «No puedo mover el pie» (v. 536): «La parálisis que aduce Floriano es indicio de amor en la poesía lírica de cancionero, un dominio literario en el que [...] tiene los rasgos de un poder fatal que aliena al amante y le causa esta parálisis. El origen de esta concepción se remonta a Petrarca, que emplea un lugar de Ovidio aunque también Dante se haya señalado como fuente [...]; véase en su famosa canción «Nel dolce tempo de la prima etade» [...] los versos: «[...] ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso /, d'un quasi vivo et sbigottito sasso» (vv. 78-80, 98 y 112-113)» (2018: 1049-1050, nota).

46. Véanse Garci-Gómez (1990) y Martí Caloca (2012) que interpreta de manera muy moderna el cabello como fetiche y desencadenante de excitación sexual.

47. Rojas, *La Celestina* I, ed. Rico *et al.* (2000: 44-45). Para la descripción de las manos de Melibea que sigue véase Alonso Miguel (2010).

48. Véanse Nieto Jiménez (1977) y el comentario de la citada edición (2000: 44-45, notas 196 y 197).

49. Véanse para los ojos verdes en la literatura medieval Heineremann (1944), Glaser (1959) y Sletsjöe (1962 con referencia a Melibea y Dulcinea 451-452) así como para los colores de los ojos literarios desde la Antigüedad clásica Bødtker (1917). Recuérdese con Heineremann (1944: 25-29) la homofonía del adjetivo *vair* en francés antiguo (de lat. *varius*) con el significado 'claro', 'brillante' y *vert*, 'verde', que explica cómo se pudieron establecer los ojos verdes como ideal de belleza femenina. Ealy propuso recientemente una interpretación un tanto particular de los ojos verdes de

Dante.⁵⁰ Como ha demostrado Valeria Bertolucci Pizzorusso (1967), los ojos de esmeralda de Beatrice son producto de tradiciones diferentes: la comparación de los ojos con esmeraldas brillantes la recomendaron tanto Galfredo⁵¹ como también Brunetto Latini,⁵² quien caracteriza esta piedra preciosa en su *Trésor* como símbolo de la justicia.⁵³ En el lapidario de Marbodius de Rennes es elogiada como remedio contra la lujuria,⁵⁴ un significado que era importante para Dante.⁵⁵ Es interesante observar cómo en los ojos de esmeraldas de Beatrice Dante sintetiza tradiciones retóricas y científicas.⁵⁶ Dado que Fernando de Rojas prescinde de la comparación de los ojos verdes de Melibea con esta piedra preciosa, renuncia a la densidad semántica presente en el poeta italiano.

Algo muy parecido sucede con la descripción del seno de Melibea. Por una parte, las artes poéticas recomendaban un pecho pequeño como ideal estético,⁵⁷ un consejo que fue observado por Boccaccio⁵⁸ y el Arcipreste de Hita.⁵⁹ Por otra parte creo que el texto se presta a una interpretación en clave fisiognómica.

Melibea que ignora la tradición medieval: «Although my study aligns itself with and builds upon such scholarship, I propose here a new means of considering Melibea's *ojos verdes* as a complex symbol joining the psychophysiology of sight found within the text to the conflicted desire that both sustains and undermines Calisto's amorous feelings for the maiden. The greenery of the eyes, I argue, comes to serve as a metaphor for the transcendental, rapacious, and narcissistic modes of desire linked to vision and the gaze between lovers which Rojas's work explores» (2012: 390).

50. «posto t'avem dinanzi a li smeraldi / ond'Amor già ti trasse le sue armi» (*Purgatorio*, XXXI, vv. 116-117, Dante, *Commedia*, ed. Chiavacci Leonardo (1991: II, 923-924)

51. Como estudia Bertolucci Pizzorusso (1967: 7), Geoffroi de Vinsauf, fue el primero en prescribir la «luce smaragdina» (*Poetria nova* 570, ed. Faral 1924: 214) para la descripción de los ojos.

52. Brunetto Latini habla de «ses oils ki sormontent toutes esmeraudes reluisent en son front comme .ii. estoiles» (*Li livres dou tresor*, ed. Carmody 1975: 331). Véase para la recepción de Brunetti Latini en la Edad Media y en el Renacimiento el volumen colectivo al cuidado de Scariati (2008) y la contribución de la editora con el título «La *descriptio puellae* dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre» (437-492).

53. «La quarte vertu est justice, ki est segneficee par l'esmeraude», Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, ed. Carmody (1975: 331).

54. «Fertur lascivos etiam compescere motus», Marbodius, *Liber lapidum* VII:158, ed. Herrera (2005: 41).

55. Véase Bertolucci Pizzorusso (1967: 15): «Che Dante recuperi in modo geniale tutta la più pura tradizione lapidaristica lo rivela, inequivoca spia, la funzione speculare dello smeraldo che, affermata in quella sede, si ritrova nel passo dantesco, di cui diventa il pernio».

56. «Gli smeraldi di Beatrice dunque si collocano al punto di convergenza tra una linea retorica che li consiglia come attributo della bellezza femminile e una linea pseudocientifica e altamente simbolica» (Bertolucci Pizzorusso 1967: 15).

57. Véase Woods (2010: 67-68).

58. Muñoz Muñoz habla de «un motivo, el de la redondez, tan poco frecuente en la tradición —más proclive a resaltar, junto con el juvenil tamaño, la dureza y la blancura, con o sin la similitud de las manzanas— como abundante en Boccaccio, cf. «pomi ...tondi» (*Teseida*, XII, 61, 6); «ritondi pomi» (*Filocolo*, III, 11); «tondi pomi» (*Comedia delle Ninfe*, XII, 14)» (2014: 174). Para el seno de Laura véase Bernecker (1997: 98).

59. «si ha los pechos chicos; si dize 's', demandes», *Libro de buen amor* 444c, ed. Bleuca (1992: 118); véase al respecto Gernert (2018: 249).

En su *Liber physiognomiae*, el erudito medieval Michael Scott (ca. 1175-1232) menciona entre las señales de la mujer sexualmente activa («Signa mulieris calide nature et que coyt libenter») sus «mammæ [...] parvas et illas convenienter plenas et duras».⁶⁰ Este signo corporal caracteriza a Melibea como mujer inclinada a la lujuria y el lector familiarizado con las teorías fisiognómicas comprendía así porque ella se dejaba seducir tan fácilmente. Es preciso recordar que el *Liber physiognomiae* tuvo un gran número de reediciones después de la *editio princeps* de 1477 y fue publicado en traducción española en repetidas ocasiones poco antes de la primera *Celestina*.⁶¹

Por otra parte, el pecho de Melibea es descrito en otra ocasión en la obra. Hablando con Elicia, Areúsa pinta un retrato de fealdad monstruosa:

AREUSA: ¡Pues no la has tú visto como yo! ¡Hermana mía, Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco! Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con uvas tostadas e higos pasados, y con otras cosas que por reverencia de la mesa deajo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hobiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto.⁶²

Los investigadores se han preguntado en repetidas ocasiones cómo y en qué circunstancias Areúsa (y Calisto) han tenido ocasión de ver desnuda a Melibea para conocer los detalles íntimos que mencionan.⁶³ Creo que esta cuestión no tiene tanta importancia, porque lo que Rojas pone en boca de Areúsa son lugares comunes del discurso misógino medieval.⁶⁴ El uso de afeites y de todo tipo de cosméticos repugnantes es moneda corriente en las invectivas contra las mujeres

60. Scot, *Liber physiognomiae*, ed. Voskoboinikov (2019: 284).

61. Véase Gernert (2018: 53-55 y 262-264).

62. Rojas, *La Celestina IX*, ed. Rico *et al.* (2000: 206-207).

63. Véase Hathaway (1993: 28: «What in fact has Areúsa seen? Nothings more nor less than Calisto, some glimpse of upper bosom and a voluminous skirt which must cover something [...] In a manner akin to that of Calisto, who writes Melibea's body as better than that of a pagan goddess and thus perfectly suited for his erotic fantasy if not his sexual pleasure, Areúsa writes it in accord with her intent to bring her down from feminine perfection, to reduce her to the base level of oft-serviced breeder, or worse») y Morros Mestres (2010) quien sospecha que Areúsa había sido una criada de Melibea.

64. Esto explicaría asimismo la vehemencia de la representación que llama la atención de Maurizi: «Extraña tanto la violencia de la diatriba como la fealdad exagerada de la mujer así pintada» (1995: 57). Walsh habla, a su vez, de una «Talaveran diatriba» (1988: 120); Heugas (1969) enumera toda una serie de posibles modelos: «Cet énoncé des procédés qu'utilisent les femmes pour se faire belles, inattendu dans un éloge tout à fait classique, appartient à la tradition de l'Arcipreste de Talavera, du *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, des coplas de Rodrigo de Reinosa, du second volet de la *Pastoral de amor* d'Encina, entre autres exemples» (1969: 13-14).

desde Tertuliano.⁶⁵ El comienzo de la diatriba de Areúsa podría ser plausible ciertamente —como propone Morros Mestres (2010)— porque la prostituta podría haber visto a su ama de antaño sin maquillaje poco después de levantarse. Asimismo se podría pensar en una referencia intertextual a una obra misógina concreta como el *Corbaccio* de Boccaccio que todavía no ha obtenido la atención de los investigadores de *Celestina* que merece. En esta obra tardía de Boccaccio el marido muerto de la viuda amada del protagonista vuelve del purgatorio para informar al amante sobre el carácter verdadero y la fealdad repugnante de su mujer:

Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva del letto, col viso verde, giallo, maltinto, d'un colore di fumo di pantano, e broccuta, quali sogliono gli uccelli che mudano, grinza e crostuta e tutta cascante; in tanto contraria a quello che pareva poi che avuto avea spazio di leccarsi, che a pena che niuno il potesse credere, che veduto non l'avesse, come vid'io già mille volte. E chi non sa che le mura afumicate, non che i visi delle femine, ponendovi sù la biacca, diventano bianche e, oltre a ciò, colorite, secondo che al dipintore di quelle piacerà di porre sopra il bianco? E chi non sa che, per lo rimenare, la pasta, che è cosa insensibile, non che le carni vive, gonfia; e, dove mucida pareva, diviene rilevata? Ella sì stropicciava tanto, e tanto si dipigneva e si faceva la buccia, la quale per la quiete della notte in giù caduta era, rilevarsi, che a me, che veduta l'avea in prima, una strana meraviglia me ne faceva.⁶⁶

Además del uso exagerado de potingues y ungüentos, se mencionan los mismos detalles físicos que describe Areúsa, a saber: el pecho y la barriga:

In quello gonfiato, che tu sopra la cintura vedi, abbi per certo ch'egli non v'è stoppa né altro ripieno che la carne sola di due bozacchioni; che già forse acerbi pomi furono, a toccare dilettevoli e a veder similmente: come che io mi creda che così sconvenevoli li recasse dal corpo della madre; ma lasciamo andar questo. Esse, qual che si sia la cagione, o l'essere troppo tirate d'altrui, o il soperchio peso di quelle, che distese l'abbia, tanto oltre misura dal loro natural sito spiccate e dilungate sono, se cascare le lasciasse, che forse, anzi senza forse, infino al bellico l'agiugnerebbono, non altrimenti vote o vize che sia una viscica sgonfiata; e certo, se di quelle, come de' cappucci s'usa a Parigi, a Firenze s'usasse, ella per leggiadria sopra le spalle se le potrebbe gittare alla francesca. E che più? Cotanto, o meno, alle gote dalle bianche bende tirate risponde la ventraia; la quale di larghi e spessi solchi vergata, come sono le toriccie, pare un sacco voto, non d'altra guisa pendenti che al bue faccia

65. Véase para la reprobación del uso de maquillaje a Martínez Crespo que recuerda que en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera «las mujeres se acusan entre ellas de tener una belleza artificial» (1993: 208) así como Eco (2007: 159 con referencia a Tertuliano). Para la representación de la fealdad corporal en la Edad Media y en los primeros tiempos modernos véanse Bettella (2005) y la antología comentada de textos italianos al cuidado de Orvieto y Brestolini quienes reproducen un poema de Cecco Angiolieri que describe una mujer sin maquillar a primera hora de la mañana (2011: 55); para el mundo anglosajón véase la monografía de Baker (2010).

66. Boccaccio, *Corbaccio* (1994: 493).

quella buccia vota che li pende dal petto al mento; e per aventura non meno che gli altri panni quella le conviene in alto levare, quando, secondo l'opportunità naturale, vuol scaricare la vescica o, secondo la dilettevole, infornare il malaguida.⁶⁷

Recuérdese que la *editio princeps* del *Corbaccio* se publicó en 1487,⁶⁸ de manera que el texto estuvo al alcance de Fernando de Rojas cuando escribía la *Celestina*.

De este modo lo hará más tarde Clément Marot, quien tras dedicar un *blason anatomique* al pecho hermoso, escribe un «contreblason sur le même sujet [...] où il se donna la tâche de décrire un tétin aussi laid que possible» (Saunders 1990: 39), Rojas —al igual que el poeta francés— juega hablando del pecho con las modalidades retóricas de elogio y vituperio.⁶⁹ La pluralidad de los distintos puntos de vista no permite al lector saber cómo es Melibea físicamente.⁷⁰ Para describir a la protagonista, el autor de la *Celestina* maneja distintas tradiciones literarias, que contraponen con la focalización interna de distintos personajes: Calisto, Sempronio y Areúsa.⁷¹ Pierre Heugas concluyó que Rojas «a joué plaisamment de deux traditions littéraires opposées» (1969: 14). Para Françoise Maurizi la consecuencia lógica de la divinización de Melibea es la inversión paródica de esta visión idealizada.⁷² A un lector atento de la *Tragicomedia* como Cervantes no se le habrá escapado todo esto. En uno de los poemas laudatorios al principio del *Quijote* Sancho Panza alaba la *Celestina* como libro divino.⁷³ Nada menos que Marcelino Menéndez Pelayo lee a Cervantes, a quien llama 'admirador ferviente' de la obra de Rojas en la tradición de la *Celestina*.⁷⁴ ¿Qué significa esto para la caracteriza-

67. Boccaccio, *Corbaccio* (1994: 494); véase a propósito de la misoginia del *Corbaccio* Illiano (1991: 51-57) y para los modelos franceses de las invectivas de Boccaccio, Mazzoni Peruzzi (2001).

68. Véase Carrai (2006: 23).

69. Saunders insiste en que Marot actúa desde la clara conciencia de que «tout poète doit être capable de varier son style» (1990: 39). Véanse el *blasons* y el *contreblason* de Marot en la edición de Goeury (2016: 74-76 y 155-157 respectivamente). Al igual que en Rojas, para Marot el pecho bonito es pequeño y duro («petite boule d'ivoire», v. 6) y el feo grande y flácido («Grand' tétine, longue tétasse», v. 3 y «Tétasse à jeter sur l'épaule» v. 22).

70. Maurizi pregunta con razón: «¿Cómo es Melibea físicamente? A lo largo de la obra es imposible llegar a saberlo» (1995: 58).

71. Lida de Malkiel habla de una «sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista» (1962: 726).

72. «La destronización de Melibea es la consecuencia lógica e ineluctable de esta deificación. El retrato ideal de la dama lleva en sí un movimiento antitético de inversión paródica que la precipita hacia lo bajo» (Maurizi 1995: 63).

73. «libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-», Cervantes, *Don Quijote*, ed. Rico (2015: I, 30).

74. «No de los novelistas picarescos, a cuya serie no pertenece, pero sí de la *Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda, recibió Cervantes la primera iniciación en el arte del diálogo, y un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada. Admirador ferviente se muestra [...] del bachiller Fernando de Rojas, cuyo libro califica de divino si encubriera más lo humano [...]. Y en esta admiración había mucho de agradecimiento», Menéndez Pelayo (1941: 339). Snow se queja de

ción de Dulcineas:⁷⁵ Por lo que se refiere a la creación del personaje se pueden encontrar ciertos paralelismos como observó en su momento Heugas (1969).⁷⁶ Augustin Redondo considera a Dulcinea como ‘envés paródico’ de Melibea.⁷⁷ Al igual que Melibea, Dulcinea es percibida desde la perspectiva de los distintos personajes como mujer hermosa y fea y es descrita acudiendo a distintas tradiciones literarias.⁷⁸

En el decimotercer capítulo del primer libro, en el que se termina de contar la historia de la pastora Marcela, Vivaldo provoca la locura de don Quijote interrogándole sobre la vida de los caballeros andantes y sobre su dama amada. El Caballero de la Triste Figura no tarda en complacer a su compañero de viaje alabando la belleza de su Dulcinea:

—Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. [...]; su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.⁷⁹

La convencionalidad de los atributos enumerados es subrayada por la alusión a los poetas que alabaron la hermosura de sus damas.⁸⁰ Pero ¿quiénes son estos

que «ningún investigador se ha atrevido todavía a estudiar profunda y específicamente el fenómeno del legado celestinesco en el imaginario de Miguel de Cervantes» (2005: 117). Véase para Cervantes como lector de la *Celestina* Johnson (1974) y Redondo (1983: 21-22).

75. Sigue siendo muy útil visión panorámica sobre las distintas interpretaciones de Dulcinea desde el Romanticismo de Herrero (1982).

76. Véase también Fuente Pérez: «El personaje literario más presente en esta obra cervantina [*i.e.* *Don Quijote*], tampoco aparece nombrado: Melibea» (2004: 219).

77. Véase Redondo (1983: 22): «No obstante, las reminiscencias de *La Celestina* cobran en el *Quijote* una tonalidad burlesca. Y la imaginada Dulcinea no puede ser, sino el envés paródico de la Melibea de Rojas, mujer en toda la extensión de la palabra, que asume completamente su terrena feminidad y el erotismo que su nombre implica».

78. Los investigadores han propuesto explicaciones distintas: Martín Morán estudia «las varias imágenes que caballero y escudero nos han legado de Dulcinea del Toboso, intentando percibir las sobre el trasfondo de las incongruencias narrativas de Cervantes» (1990: 192). Reynal (1999: 248) compara la «figura bifronte de Dulcinea» con los distintos retratos de mujeres en el *Libro de buen amor* y Alcalá-Galán (1999) relaciona el ‘desdoblamiento’ de Dulcineas con el personaje de Sigismunda en el *Persiles*.

79. Cervantes, *Don Quijote* I, 13, ed. Rico (2015: I, 154).

80. «Il nous importe davantage de souligner qu'à travers son personnage imaginaire Cervantes a raillé les différentes hypostases de la Dame, volontairement prisonnier des lieux communs de son expression littéraire pour mieux en démontrer l'inanité. Le premier portrait de Dulcinée met en jeu, de propos délibéré, tous les lieux communs du portrait féminin» (Heugas 1969: 17).

poetas? Los investigadores dan respuestas distintas a esta pregunta:⁸¹ Mientras que algunos llaman la atención sobre la tradición medieval española, Melibea incluida,⁸² otros citan la Alcina de Ariosto,⁸³ aunque la mayoría los identifican con Petrarca y los poetas petrarquistas.⁸⁴ El hecho de que Don Quijote se dirige a Dulcinea como ‘dulce enemiga’ es indudablemente una clara señal intertextual que invita a leer la descripción que sigue pensando en «la dulce mia nemica»⁸⁵ de Petrarca, aunque la locución se documenta ampliamente en la poesía cancioneril castellana y en Serafino Aquilano.⁸⁶

Cervantes parodia al petrarquismo no solamente con la enumeración prosaica de los atributos canónicos de belleza entre los que no figura la nariz.⁸⁷ Por otra parte, el horizonte de expectativas del lector que sabe muy bien quién

81. Según Poppenberg (2005: 195), la novela lleva a cabo una exploración del campo en el que se articula la literatura del momento.

82. Veres d'Ocón (1951: 251) menciona la *Razón de Amor*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de buen amor*, las damas del Marqués de Santillana, Carvajales, Juan del Encina y Garcilaso así como Melibea observando a propósito de la particularidad de Dulcinea: «No pretendo insinuar que Cervantes se haya inspirado en los manuales retóricos de Vinsauf o de Vendôme, pero sí que deliberadamente ha seguido los modelos medievales, introduciendo notables alteraciones» (251-252). Fuente Pérez argumenta en la misma dirección y ubica el retrato en la tradición de los «cánones del retrato retórico medieval» (2004: 201). Fernández Nieto habla de forma poco precisa de «todos los tópicos que conforman la lírica tradicional» mencionando tanto la «poesía cancioneril» como «los grandes autores del Siglo de Oro» (2005: 356).

83. Así Muñoz G. (1983: 44) quien se desentiende del hecho que en la famosa descripción en *Orlando furioso* VII, 10-15 se menciona la nariz de Alcina, un detalle estudiado por Pozzi (1959: 17). Nielsen (2000) compara, a su vez, Dulcinea con la Angélica ariostesca sin detenerse en las descripciones del aspecto exterior.

84. Véanse Colombí-Monguió (1983: 389), Escarpanter (1985: 10), Alcalá-Galán (2017: 32-33) y Martín Martínez (2018: 808-809). Allen habla de una «banal serie de tópicos petrarquistas rutinarios» (1990: 851). Rabin llama a Dulcinea «the incarnation of Petrarch's lady» y a Don Quijote un «consummate Petrarchan poet» (1994: 82). Fernández (2001: 28-29) lee el retrato de Dulcinea a la luz del cuerpo fragmentado en Petrarca. Véase Colahan (2002) para otros paralelismos de Dulcinea con Petrarca, especialmente con los *Trionfi*.

85. Petrarca, *Canzoniere* 73, v. 29, ed. Santagata (2014: 382); véanse al respecto Colombí-Monguió (1983: 389) y Fuente Pérez (2004: 219).

86. Véase el comentario de Rico en *Don Quijote* I, 13, ed. Rico (2015: I, 154-155, nota 45 y nota complementaria 154.45), así como Iventosch, que recuerda las «beginning lines of a poem by a systematic Petrarchist, Serafino Aquilano» (1974: 68) como modelo del *Quijote*, sin olvidarse del propio Petrarca: «Petrarch himself had taken up the terminology from the troubadours' "douce ennemie", and thereupon had offered the Spanish Renaissance no less than seven "dolci nemiche" and "dolci guerrere". I say "Spanish Renaissance" because the scheme is not to be found anywhere in the vast corpus of courtly poetry of the fifteenth-century *cancioneros* (*enemiga* without *dulce* is, of course, common)» (1974: 68). Véase para la «dulce enemiga» también Wilson y Askins (1970), Urbina (1998) y Pastor Comín (2006).

87. Véase Fucilla: «A la vez que siguió la corriente petrarquista Cervantes reconoció, como muchos otros que también tenía sus aspectos ridículos. Puede considerarse como una flecha antipe-trarquista la descripción que da Don Quijote de Dulcinea en el capítulo XIII, parte I de la gran novela» (1960: 181).

es Dulcinea, confiere al texto un matiz cómico.⁸⁸ Cuando Sancho alaba en el décimo capítulo de la segunda parte «los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento»⁸⁹ de Dulcinea, a quien supuestamente había entregado el mensaje de amor de Don Quijote,⁹⁰ el contexto narrativo y la voz del escudero hacen más evidente el remedo burlón⁹¹. Ya no hay duda de la intención paródica cuando Sancho intenta elogiar la hermosura de Dulcinea antes de su encantamiento⁹² con tópicos petrarquistas que ha escuchado a su amo: «Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcoroqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas [...]».⁹³ La comicidad involuntaria del discurso de Sancho actualiza una serie de tradiciones literarias que el escudero —a diferencia de su amo culto— no puede conocer.⁹⁴ Las ‘cerdas de cola de buey’ recuerdan el comentario irónico que hace Sempronio cuando su amo alaba el pelo de Melibea.⁹⁵ Los

88. Don Quijote ‘inventa’ a Dulcinea en el primer capítulo de la novela: «¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla “Dulcinea del Toboso” porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto», *Don Quijote* I, 1, ed. Rico (2015: I, 47). Véase, para la creación de Dulcinea, Muñoz G. (1981), Allen (1990), Johnson (1995: 18), Torres Lázaro (1997), Escobar Bonilla (2005), Ly (2005), González (2010) y Lamberti (2011).

89. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 768-769) y la nota complementaria 768.41 que recuerda con Fucilla (1960: 145) «i capei d’oro a l’aura sparsi» (Petrarca, *Canzoniere* 90, v. 1, ed. Santagata 2014: 443). Véase para la tradición petrarquista del pelo de oro en España Manero Sorolla (1992: 9-14).

90. Véase para este episodio Gracia Calvo (1985).

91. Tarpeneing interpreta el discurso de Sancho como burla del petrarquismo que sirve «to depict the failure of codified language and formalistic modes of thought» (1978: 5). Fernández spricht von einer «clara parodia del petrarquismo» (2001: 29). Alcalá-Galán llama la Aldonza creada por Sancho «una fabulación, una invención y, en suma, una creación del escudero inspirada no sólo en la cultura oral de las burlas y chanzas sino en una reescritura al revés de los tópicos petrarquistas enunciados por el caballero» (2017: 28).

92. Véase para el encantamiento de Dulcinea el clásico trabajo de Auerbach (1946: 319-342) y Cro (1973) para la modernidad del personaje.

93. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 776). Sullivan habla al respecto de la ‘uglification’ de Dulcinea (1996: 107 y 124). Uparela Reyes interpreta la descripción con referencia a la definición de Wolfgang Kayser como ‘grotesca’ (2015: 97).

94. Véase Mata Induráin (2005: 671): «Parece que Sancho hubiera leído a Garcilaso... No lo ha leído, pero ha acompañado y escuchado a don Quijote, y ahora el escudero es capaz de pintar a Dulcinea como lo haría el caballero».

95. Véanse al respecto Heugas (1969: 22) y Stern (1984: 68): «Sancho’s complaint that enchanters have changed Dulcinea’s “cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo” recalls Sempronio’s reaction to Melibea’s golden locks».

‘ojos de perlas’ remiten a la tradición del antipetrarquismo italiano⁹⁶. Uno de los representantes más importantes de este tipo de poesía paródica y burlesca fue indudablemente Francesco Berni,⁹⁷ cuyo «Sonetto alla sua donna» es aludido en el discurso de Sancho.⁹⁸ Este soneto utiliza el lenguaje sublime del petrarquismo, combinando las partes del cuerpo y los respectivos epítetos de tal manera que pinta una imagen de fealdad monstruosa:⁹⁹

Chiome d'argento fino, irte e attorte
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amor e Morte;
occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obietto diseguale a loro;
ciglie di neve e quelle, ond'io m'accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;
labra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebeno rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;
costumi alteri e gravi: a voi, divini
servi d'Amor, palese fo che queste
son le bellezze della donna mia.¹⁰⁰

Como estudia Schulz-Buschhaus es la ‘concentración mimética’ del soneto, es decir el ‘intento de acercar el lenguaje de la parodia a lo parodiado’ (1968: 329), lo que explica la eficacia del texto. La intención del poeta radica en dismantelar la convencionalidad de la *descriptio puellae*.¹⁰¹ El «Sonetto alla sua donna» de Berni, que hace de la práctica literaria de la *imitatio* el objeto de su burla, ha sido imitado a su vez por muchos autores italianos —piénsese en Anton Francesco Doni y su soneto «La mia donna ha i capei corti e d'argento»—,¹⁰² franceses¹⁰³ y españoles:¹⁰⁴ tanto Baltasar del Alcázar (1530-

96. El término fue acuñado por Graf (1916); véase al respecto también Schulz-Buschhaus (1968).

97. Véase para la parodia del petrarquismo de Berni en el «Sonetto alla sua donna» Montanile (1996), Bettella (2005: 114-122), Orvieto y Brestolini (2011: 224-225) y Tonozzi (2015: 585-588).

98. Véase Colombí-Monguió (1983: 391).

99. El objetivo directo de la befa de Berni es el quinto soneto de Pietro Bembo «Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura» como observa también Fedi (2004: 80).

100. Berni, *Opere*, eds. Bárberi Squarotti y Savoretti (2014: 139-140).

101. Véase Bettella (2005: 115): «Berni's paradoxical praise highlights the exhaustion of the clichés of female literary figuration and urges a revision of the canonical model. In his sonnet in praise of his lady, Berni critically addresses the traditional figurative representation of the beloved».

102. Véase Doni, *I marmi*, ed. Chiòrboli (1928: II, 71-72).

103. Para la recepción de Berni en Francia por parte de poetas como Mellin de Saint-Gelays y Joachim Du Bellay véase Schulz-Buschhaus (1968: 326).

104. Véase para el antipetrarquismo en España Fucilla (1929).

1606) en su soneto «Cabellos crespos, breves, cristalinos»¹⁰⁵ como Bartolomé de Argensola (1562-1631) en «Pródiga de nariz, de ojos avara»¹⁰⁶ continúan con la crítica del petrarquismo inaugurada por el poeta toscano. En el primero, si no directamente en Berni, Cervantes podía haber encontrado los ojos de perlas.¹⁰⁷ Teniendo en cuenta esta tradición literaria, hay que ver a Sancho con Colombí-Monguió¹⁰⁸ no como mal petrarquista, sino como antipetrarquista, que se inspira en un modelo literario diametralmente opuesto al de su amo. El empleo de las perlas para la descripción de los ojos es corregido por don Quijote en el siguiente capítulo:

Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, que es que me pintaste mal su hermosura, porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama, y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas, y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes.¹⁰⁹

El comentario detallado del *faux pas* de Sancho es, en última instancia, un análisis de los procedimientos del antipetrarquismo de índole bernesca. Es llamativo que don Quijote no reinstaure los tópicos petrarquistas, sino que describa los ojos de Dulcinea con referencia a Dante¹¹⁰ (o a Melibea).¹¹¹

105. «Ojos de perlas, blandos y benignos» (v. 5), Alcázar, *Obra poética*, ed. Núñez Rivera (2001: 189-190). Véanse Colombí-Monguió (1983: 391), Manero Sorolla (1992: 41) y Laskier Martín (1991: 58-59) que hace particular hincapié en la relación entre los dos sonetos.

106. Argensola, *Rimas*, ed. Blecua (1974: II, 192). Véase Bosurgi (1922: 440): «Come si vede, il sonetto dell'Argensola ha la medesima intonazione di quello del Berni, sebbene il ritratto delle fattezze fisiche della disgraziata donna non sia fatto né col medesimo ordine, né con quel sagace ridicolo, che scaturisce subito dalle frasi burlesche del nostro poeta, che vorrebbero sembrare vere lodi».

107. Véase Colombí-Monguió (1983: 391).

108. «Lo que no es de esperar es que Sancho esté imitando allí, estupendamente, una fuente no menos literaria, aunque de signo diferente, y contrapuesta a la de su amo» (Colombí-Monguió 1983: 390).

109. *Don Quijote* II, 11, ed. Rico (2015: I, 776).

110. Canga Sosa llama la atención sobre otro paralelismo entre Beatrice y Dulcinea: «Y es que el nombre de Dulcinea evoca sutilmente a la mítica Beatriz de la *Vida nueva*, de quien Dante nos decía que era toda dulzura, añadiendo a continuación que los dos movimientos de su boca eran su hablar dulcísimo y su admirable sonrisa. Beatriz se impone así como una referencia fundamental en el proceso formativo de Dulcinea. De hecho, la mayor parte de los rasgos que la definen parecen tomados del texto de Dante, que, a su vez, condensa y sintetiza las aportaciones de una larga tradición iniciada por Guillermo IX de Aquitania» (2008: 216).

111. En su tiempo, Heinermann (1944: 20) recogió amplia documentación sobre los ojos verdes en la literatura sin olvidar los casos de Melibea y Dulcinea. Véase para los ojos verdes en la tradición petrarquista —*p. ej.* en Herrera y Camões— Manero Sorolla (1992: 17-18). En su artículo, indicativamente titulado «El color de los ojos de Dulcinea», Pérez-Bustamante Mourier observa sin tener en consideración la tradición de este rasgo corporal: «El lector nunca llega a saber de qué color tiene los ojos Dulcinea porque ni Dulcinea como tal existe con ojos ni a don Quijote es cosa que le importe. Para él, Dulcinea es un ideal poético a la manera petrarquista» (2017: 7).

Volviendo sobre la descripción de Sancho no se debe olvidar otra señal de la fealdad monstruosa de la dama encantada, un lunar peludo encima del labio,¹¹² que es comentado por don Quijote:

—A ese lunar —dijo don Quijote—, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado.¹¹³

Con este comentario don Quijote no se muestra como lector de textos literarios, sino como experto en fisiognomía. Cita literalmente la *Fisonomía natural* (1598) de Jerónimo Cortés, que dedica un capítulo a la «correspondencia que tienen las pecas, o lunares del rostro, con las demás partes del cuerpo». Los manuales metoposcópicos contemporáneos —la obra mencionada de Cortés¹¹⁴ y un estudio en latín de Lodovico Settala—¹¹⁵ relacionaron los lunares en la parte superior de la boca con otros en la zona genital, para leer el futuro en estos signos corporales.

Es lícito interpretar la descripción de Dulcinea por parte del narrador («carirredonda y chata»)¹¹⁶ en clave fisiognómica como «señales de lubricidad».¹¹⁷ La estupefacción de don Quijote («estaba suspenso y admirado»), que Rico lee en sus anotaciones en clave metapoética,¹¹⁸ puede ser interpretada igualmente en el contexto de la competencia fisiognómica del hidalgo: Lo que le asombra no es solo la fealdad en sí, sino la frivolidad inscrita en la cara fea, que choca con la ho-

112. «[...] aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo», *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 774). Véase al respecto Ruta (1995: 502): «El mismo don Quijote no puede excusarse de subrayar la excesiva medida de los pelos con respecto al lugar donde se encuentran. Sin embargo, la alusión al lunar le sugiere una probable correspondencia con otro que tendrá que estar colocado en el ancho del muslo del mismo lado. Es evidente que don Quijote se está refiriendo a las nociones de fisiognómica ya recordadas; esto no quiere decir que sea el mismo Cervantes quien se está expresando en favor de esas teorías, sino que simplemente hace hablar a su personaje según la cultura que un hombre de su linaje hubiera podido tener».

113. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 774).

114. «Las [pecas] que se hallan en los labios o boca responden a los genitales y destos se dice que casarán bien y a su contento», Cortés, *Fisonomía natural*, ed. Saguar (2017: sin p.).

115. «Naeus qui superiori labro imminet, nasumque fere tangit, eo in spatio quod inter pudenda podicemque interiectum est, socium esse indicat qui ab intersinio narium pendebit, oppositum suum perinaeo, siue in futura medium scrotum intersecante ostendet», Settala (1606: 26-7). Della Porta, *Metoposcopia*, ed. Aquilecchia (1990: 109r, N° 69), interpreta un lunar «al labbro di sopra dalla parte destra» como señal de «aver fortuna, ma fuori della patria».

116. *Don Quijote* II, 10, ed. Rico (2015: I, 770).

117. Véase el comentario de Rico a *Don Quijote* II, 10 (2015: I, 770, nota 55).

118. «Al usar conjuntamente los adjetivos suspenso y admirado, parece que C. se refiera irónicamente a su propia teoría de la novela, pues en muchas ocasiones confiesa que pretende conseguir tales reacciones del lector». *Don Quijote* II, 10 (2015: II, 563-564, 770.55).

nestidad de otras damas literarias. Dante había subrayado la pureza de Beatrice mediante la comparación de sus ojos con la esmeralda, símbolo de la castidad. No es casualidad que Don Quijote, a diferencia de Calisto, comparare también los ojos de su amada con esta piedra preciosa. La imagen de Dulcinea que se va creando a lo largo de la novela desde la focalización interna de Don Quijote y Sancho, así como desde la perspectiva del narrador, oscila entre petrarquismo, antipetrarquismo e interpretaciones fisiognómicas.¹¹⁹

Tanto Cervantes como Fernando de Rojas se distancian en sus descripciones de las «amadas» de sus protagonistas de los parámetros impuestos por la tradición retórica en el terreno de la imitación de la realidad. Apuntaba Heugas que esa separación nacía, en el caso de Melibea, de una parodia que anunciaba la progresiva libertad que el autor alcanzará en este terreno,¹²⁰ aunque se limitase a no apartarse tampoco de la inversión de los tópicos obligados por las tradiciones moral, literaria y fisiognómica al uso. Un siglo después, en un contexto parecido pero muy distinto, Cervantes aborda la construcción de la *descriptio* de Dulcinea con una semejante parodia de la misma amalgama empleada por Rojas, a la que le imprime una resonancia metaliteraria muy propia del escritor alcalaíno. No está de más percibir que ambas construcciones literarias están orientadas más por una intención burlesca que por reproducir una realidad que a esas alturas estaba muy lejos de resultar determinante en la construcción de personajes y caracteres. Las desviaciones de los tópicos canónicos de la prosopografía no se deben leer como indicios de individualidad o realismo. Estas anomalías remiten más bien a ciertos rasgos de carácter dentro de la tradición fisiognómica y son, por lo tanto, no menos convencionales.

119. Véanse Madera (1992) y Gernert (2018: 393-413) con amplia bibliografía.

120. Véase Heugas (1969: 29-30): «*La Célestine et Don Quichotte* ont posé, à des degrés différents, le problème de l'originalité dans l'imitation. La première a précisé et vivifié par sa forme dramatique, par la voie d'un dialogue critique et vivant maints aspects moralisants des vieux arts d'aimer. Mais, sur le plan général de l'œuvre, l'imitation lui est consubstantielle et comme naturelle parce qu'elle a des racines profondes dans des formes de pensées et d'expressions médiévales. La parodie insidieuse du portrait et de l'éloge de la Dame est le premier signe timide de la liberté qu'exercent des auteurs vis-à-vis d'une certaine littérature».

Bibliografía

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «El *Cancionero* de Dulcinea en el *Quijote* o la creación coral de un metapersonaje en evolución», *Calíope*, 22 (2017), 19-42.
- , «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19 (1999), 125-139.
- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardo, Milano, Mondadori, 1991, 3 vols.
- ALLEN, John Jay, «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 849-856.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro, «*Perlas y rubíes*: una imagen italiana entre Santillana y la *Celestina*», en Devid Paolini (ed.), *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía: estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. 1, 26-35.
- ANTUNES, Gabriela, «Entstellte Schönheiten: Überlegungen zum mittelalterlichen Bezug zwischen Hässlichkeit des Körpers und Schönheit der Seele», en Gabriela Antunes, Björn Reich y Carmen Stange (eds.), *(De)formierte Körper 2 – Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*, Göttingen, Universitätsverlag, 2014, 35-48.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
- AUERBACH, Erich, «Die verzauberte Dulcinea», en *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, Francke, 1946, 319-342.
- BAEHR, Rudolf, «Zum Einfluss der lateinischen Beschreibungslehre (*descriptio*) auf einige Porträts der provenzalischen und französischen Literatur des Mittelalters», en Jean Sarrailh, Alfred Marchionini y Walter Trummert (eds.), *Münchener Universitäts-Woche an der Sorbonne zu Paris vom 13. bis 17. März 1956*, München, Banaschewski, 1956, 122-134.
- BAKER, Naomi, *Plain ugly. The unattractive body in early modern culture*, Manchester, Manchester UP, 2010.
- BERNARDUS SILVESTRIS, *Cosmographia*, ed. Peter Dronke, Brill, Leiden, 1978.
- BERNECKER, Roland, «Fonction de la corporalité chez Pétrarque», *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, ed. Günter Krause, Tübingen, Stauffenburg, 1997, 91-102.
- BERNI, Francesco, *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, eds. Giorgio Bárberi Squarotti y Moreno Savoretti, Torino, Utet, 2014.
- BERNSEN, Michael, «Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation», en Michael Bernsen y Bernhard Huss (eds.), *Der Petrarkismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, 15-30.

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria, «Gli smeraldi di Beatrice», *Studi mediolatini e volgari*, 17 (1967), 7-16.
- BETTELLA, Patrizia, *The ugly woman. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto UP, 2005.
- BLACK, Robert, «Between Grammar and Rhetoric. *Poetria nova* and Its Educational Context in Medieval and Renaissance Italy», en Alessio, Gian Carlo y Domenico Losappio (eds.), *Le poëtriae del medioevo latino. Modelli, fortuna, commenti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, 45-68
- BOCCACCIO, Giovanni, *Corbaccio*, ed. Giorgio Padoan, en *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, Mondadori, Milano 1994, vol. V.2, 413-614.
- BØDTKER, A. Trampe, «A study in the colour of eyes», en Ernst Westerlund Selmer (ed.), *Festskrift til Hjalmar Falk*, Oslo, Aschehoug, 1927, 351-368.
- BOSURGI, Giuseppina Emma, «La caricatura della donna nel Berni e in due lirici spagnuoli del secolo XVII», en *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, 1922, 433-443.
- BOULLOSA, Virginia H., «La concepción del cuerpo en la *Celestina*», en Dinko Cvitanovic (ed.), *La Idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1973, 80-117.
- BRANDT, Wolfgang, «Die Beschreibung hässlicher Menschen in höfischen Romanen. Zur narrativen Integrierung eines Topos», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 35 (1985), 257-278.
- BRUNETTO LATINI, *Li livres dou tresor*, ed. Francis J. Carmody, Genf, Slatkine Reprints, 1975.
- CALITTI, Floriana y Roberto GIGLIUCCI, *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2007.
- CANGA SOSA, Manuel Ángel, «La imágen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*», en Alexia Dotras Bravo (ed.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 215-224.
- CARRAI, Stefano, «Per il testo del *Corbaccio*: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli», *Filologia italiana*, 3 (2006), 23-29.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- CHEVALIER, Maxime, «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin hispanique*, 102 (2000), 333-338.
- CHINES, Loredana, *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2007.
- COLAHAN, Clark, «Dulcinea, Laura and the Cart of Death», *Bulletin of Spanish Studies*, 79 (2002), 685-708.
- COLBY, Alice, *The portrait in twelfth-century French literature: An Example of the stylistic originality of Chretien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, «Los ojos de perlas de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y II): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 389-402.
- CORTÉS, Jerónimo, *Fisonomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. Amaranata Sagar, Trier, Romanica Treverensis, 2017.
- CRO, Stelio, «Cervantes entre don Quijote y Dulcinea», *Hispanófila*, 47 (1973), 47-57.
- DALLAPIAZZA, Michael, «Häßlichkeit und Individualität. Ansätze zur Überwindung der Idealität des Schönen in Wolframs von Eschenbach *Parzival*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 59 (1985), 400-421.
- DEL VECCHIO, Gilles, «Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez», en Nathalie Dartai-Maranzana (ed.), *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 163-186.
- DELLA PORTA, Giovan Battista, *Metoposcopia*, ed. Giovanni Aquilecchia, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1990.
- DONI, Anton Francesco, *I marmi*, ed. Ezio Chiòrboli, Laterza, Bari 1928, 2 vols.
- EALY, Nicholas, «Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in Celestina», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 21 (2012), 390-409.
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- ESCARPANTER, José A., «Trayectoria de Dulcinea», *Crítica Hispánica*, 7 (1985), 9-23.
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado, «Dulcinea/Aldonza, ¿personajes del *Quijote* o soporte de su estructura narrativa», *El Museo Canario*, 60 (2005), 319-338.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.
- FEDI, Roberto, «Appunti su Francesco Berni e il Petrarchismo», en *L'occhio e la memoria: miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, vol. 1, 79-86.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «Aldonza-Dulcinea: una parodia de la tradición literaria», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujeres*, Madrid, Editorial Complutense, 2005, 353-366.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «Sola una de vuestras hermosas manos: desmembramiento petrarquista y disección anatómica en la venta (*Don Quijote*, I, 43)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21 (2001), 27-50.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, «Que me coman este corazón serpientes dentro de mi cuerpo: el deseo de Melibea (Fernando de Rojas, *La Celestina* 1499-1501)», en Joan Curbet Soler (ed.), *Figuras del deseo femenino: 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Cátedra, 2014, 141-174.
- FOLGER, Robert, «Passion and persuasion: philocaption in *La Celestina*», *La corónica*, 34 (2005), 5-30.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- FRANCO VALDÉS, Brenda, «Una nueva visión femenina: Mirabella y Melibea», en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 1, 341-350.
- FUCILLA, Joseph G., «Notes on anti-petrarchism in Spain», *The Romanic Review*, 20 (1929), 345-351.
- , *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Oficina Gráfica Madrileña, 1960.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús, «La deconstrucción de Dulcinea: bases medievales de los modelos femeninos en el *Quijote*», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 17 (2004), 201-222.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «El cabello de Melibea (Medusa): Entre la petrificación y el emborrucamiento», en Juan Fernández Jiménez, José Julián Labrador Herraiz, y L. Teresa Valdivieso, (eds.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Eire, Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en los Estados Unidos, 1990, 233-239.
- GARCÍA SIERRA, Begoña-Leticia, «El comportamiento de Melibea: ¿un problema para el lector», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal (eds.), *«La Celestina». V centenario (1499-1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2001, 361-368.
- GARDINI, Nicola, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.
- GERNERT, Folke, *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad, 2018.
- GEROK-REITER, Annette, «Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters», en Jan A. Aertsen y Andreas Speer (eds.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 1996, 748-765.
- GLASER, Edward, «Die grünen Augen im portugiesischen Mittelalter», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 9 (1959), 351-359.
- GOEURY, Julien (ed.), *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*, Paris, Flammarion, 2016.
- GONZÁLEZ, Mario M., «Las transformaciones de Aldonza Lorenzo», *Lemir*, 14 (2010), 205-215.
- GRACIA CALVO, Mercedes, «La embajada a Dulcinea: Lectura bajtiniana», *Anales Cervantinos*, 23 (1985), 97-114.
- GRAF, Arturo, «Petrarchismo e antipetrarchismo», en *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1916, 3-86.
- GREEN, Otis H., «On Rojas' description of Melibea», *Hispanic Review*, 14 (1946), 254-256.
- GUAZZO, Stefano, *La civil conversazione*, ed. Amedeo Quondam, Panini, Modena, 1993.
- HATHAWAY, Robert L., «Concerning Melibea's Breasts», *Celestinesca*, 17 (1993), 17-32.

- HEINERMANN, Theodor, «Die grünen Augen», *Romanische Forschungen*, 58 (1944), 18-40.
- HENNIGFELD, Ursula, *Der ruinierte Körper: petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.
- HERRERO, Javier, «Dulcinea and her critics», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2 (1982), 23-42.
- HEUGAS, Pierre, «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, 5-30.
- HIRDT, Willi, «*Descriptio superficialis* – Zum Frauenporträt in der italienischen Epik», *Arcadia*, 5 (1970), 39-57.
- ILLIANO, Antonio, *Per l'esegesi del «Corbaccio»*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.
- IVENTOSCH, Herman, «Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*», *PMLA*, 89 (1974), 64-76.
- JACQUART, Danielle, «La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge», *Micrologus*, 1 (1993), 81-98.
- JAUSS, Hans Robert, «Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur», en *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Fink, 1968, 143-168.
- JOHNSON, Carroll B., «Cervantes as a Reader of *La Celestina*», *Far-Western Forum*, 1 (1974), 233-247.
- , «La construcción del personaje en Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15 (1995), 8-32.
- KASTEN, Ingrid, «Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters», en Bea Lundt (ed.), *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*, München, Fink, 1991, 255-276.
- LAMBERTI, Mariapia (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, UNAM, 2006.
- , «Dulcinea o el ideal», en Christoph Strosetzki (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, 421-432.
- LARRA, Mariano José de, *Figaro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Madrid, RAE, 2016.
- Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- LEESEMANN, Luisa, «*Poetria nova* oder: Die Poetik des Neuen. Originalität als Moment literarischer Kritik im lateinischen Hochmittelalter», *Mittelalterliches Jahrbuch*, 48 (2013), 55-88.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- LY, Nadine, «En torno a Dulcinea», *Langues néo-latines*, 332 (2005), 5-34.
- MADERA, Nelson Ismael, *La relación entre la fisionomía y el carácter de los personajes en «Don Quijote de la Mancha»*, s.l., Florida State University Libraries, 1992.

- MANERO SOROLLA, María del Pilar, «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento: la tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), 5-71.
- , «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*: difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), 247-260.
- MARBODUS, *Liber lapidum*, ed. Maria Esthera Herrera, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- MARTÍ CALOCA, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca*, 36 (2012), 161-178.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Alodia, «Retratos de una misma fuerza bella: creación etimológica y artística de Aldonza y Dulcinea», *eHumanista*, 38 (2018), 807-819.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea», *Anales Cervantinos*, 28 (1990), 191-218.
- MARTÍN, Adrienne Laskier, *Cervantes and the burlesque sonnet*, Berkeley, California UP, 1991.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv», *Dicenda*, 11 (1993), 197-221.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Ella pelea en mí y vence en mí: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad», *Príncipe de Viana*, 66 (2005), 663-676.
- MAURIZI, Françoise, «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca*, 19 (1995), 57-69.
- MAZZONI PERUZZI, Simonetta, *Medioevo francese nel «Corbaccio»*, Firenze, Le Lettere, 2001.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, VI (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I), Madrid, CSIC, 1941, 323-356.
- MICHEL, Paul, «*Formosa deformitas*». *Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur*, Bouvier, Bonn, 1976.
- MONTANILE, Milena, «Le chiome antipetrarchiste di Berni», *Esperienze Letterarie*, 21 (1996), 59-65.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: De la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales*, 40 (2010), 355-385.
- MUÑOZ MUÑOZ, María de las Nieves, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, 151-189.
- MUÑOZ G., Luis, «La creación de Dulcinea, una poética en acto», *Revista Chilena de Cultura*, 16-17 (1981), 41-69.
- NEIRA PIÑEIRO, Rosario (ed.), Mateo de Vendôme, *El arte del verso*, Madrid, Arco Libros, 2012.
- NIELSEN, Sandra L., «Angélica y Dulcinea: dos mujeres idealizadas», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, 637-640.

- NIETO JIMÉNEZ, Lidio, «De Doña Endrina a Melibea (dos amores y una alcahueta)», en Manuel Criado de Val (ed.), «*La Celestina*» y su contorno social, Barcelona, Hispam, 1977, 169-184.
- ORVIETO, Paolo y Lucia BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2011.
- OSTER, Carolin, *Die Farben höfischer Körper. Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- PASTOR COMÍN, Juan José, «De la dulce mi enemiga: ecos y contextos de una referencia musical en la obra cervantina», *Anales Cervantinos*, 38 (2006), 221-246.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, «El color de los ojos de Dulcinea (Homenaje a José Luis Tejada, profesor y poeta)», *Revista Hispanoamericana*, 7 (2017), 1-13.
- PERUGI, Maurizio, «Aux origines de l'aura de Pétrarque: La femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel (avec une note sur Arnaut c'amas l'aura)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5 (2009), 265-276.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.
- PICCONI, Gian Luca, «Sin carne, sin cuerpo, sin sangre, sin nariz: el petrarquismo ante el cuerpo femenino», en Mercedes Arriaga Flórez y José Manuel Estévez Saá (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, Arcibel, 2005, 149-168.
- PODOL, Peter L., «The stylized portrait of women in Spanish literature», *Hispanófila*, 24 (1981), 1-21.
- POPPEBERG, Gerhard, «Das Buch der Bücher. Zum metapoetischen Diskurs des *Don Quijote*», en Christoph Strosetzki (ed.), *Miguel Cervantes' Don Quijote. Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote*, Berlin, Erich Schmidt, 2005, 195-204.
- POZZI, Giovanni, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», *Lettere italiane*, 31 (1979), 3-30.
- , «Nota additiva alla *descriptio puellae*», en *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, 173-184.
- QUONDAM, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Panini, 1991.
- RABIN, Lisa, «The reluctant companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14 (1994), 81-91.
- RAIMONDI, Ezio, «Ritrattistica petrarchesca», en *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, 163-187.
- REDONDO, Agustín, «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Tóboso: Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales Cervantinos*, 21 (1983), 9-22.

- RENIER, Rodolfo, *Il tipo estetico della donna nel medioevo*, Ancona, Morelli, 1885.
- REYNAL, Vicente, «Las raíces de Dulcinea en el *Libro de buen amor*», en José Ramón Fernández de Cano y Martín (ed.), *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento, 1999, 247-256.
- RIGO, Paolo, «Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema», *Arzanà*, 19 (2017), 55-77.
- ROJAS, Fernando de (y 'antiguo autor'), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- RUTA, María Caterina, «Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli, Gallo, 1995, 348-355.
- SANTILLANA, Marqués de (Íñigo Lopez de Mendoza), *Poesías completas*, eds. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, 2003.
- SAUNDERS, Alison, «*La beauté que femme doit avoir*: La vision du corps dans les *Blasons anatomiques*», en Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine y Jean Claude Margolin (eds.), *Le Corps à la Renaissance*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, 39-60.
- SCARIATI, Irene Maffia, «La *descriptio puellae* dalla tradizione mediolatina a quella umanistica: Elena, Isotta e le altre», en *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, 437-492.
- SCHIRMER, Karl-Heinz, *Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Vernovelle*, Berlin, De Gruyter, 1969.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, «Antipetrarkismus und barocke Lyrik», *Romanistisches Jahrbuch*, 19 (1968), 90-96.
- SCOT, Michel, *Liber Particularis. Liber Physionomie*, ed. Oleg Voskoboynikov, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2019.
- SEITZ, Barbara, *Die Darstellung häßlicher Menschen in mittelhochdeutscher erzählender Literatur von der Wiener Genesis bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Diss., 1967.
- SETTALA, Lodovico, *De naevis liber*, Milano, Pietro Martire Locarni, 1606.
- SLETSJÖE, Leif, «Sobre el tópico de los ojos verdes», en *Strenae. Estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad, 1962, 445-459.
- SNOW, Joseph Thomas, «Cervantes lector de *Celestina*», *Letras*, 52 (2005), 116-130.
- , «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41 (2017), 153-166.
- STERN, Charlotte, «Dulcinea, Aldonza, and the Theory of Speech Acts», *Hispania*, 67 (1984), 61-73.

- SULLIVAN, Henry W., *Grotesque purgatory. A study of Cervantes's «Don Quixote», Part II*, University Park, Pennsylvania State UP, 1996.
- SWIETLICKI, Catherine, «Rojá's view of women: a reanalysis of *La Celestina*», *Hispanófila*, 85 (1985), 1-13.
- TARPENING, Ronnie H., «Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author», *The American Hispanist*, 3 (1978), 4-5.
- TONOZZI, Daniel, «Queering Francesco: Berni and Petrarch», *Italica*, 92 (2015), 582-599.
- TORRES LÁZARO, Julio, «Dulcinea del Toboso: El personaje elíptico», *Revista de Filología Románica*, 14 (1997), 441-456.
- TRILLINI, Matteo, «La *descriptio puellae* en el petrarquismo italiano y español: los ejemplos de Giusto de' Conti y Garcilaso de la Vega», *Revista de Filología Románica*, 34 (2017), 267-280.
- UPARELA REYES, Paola, «Estigmas y paradigmas de los encantos y encantamientos de Dulcinea», *Lingüística y Literatura*, 67 (2015), 91-104.
- URBINA, Eduardo, «Dulce mi enemiga: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el *Quijote*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, 351-359.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. José Enrique Laplana Gil, Barcelona, Crítica, 2010.
- VEGA, Lope de, «*El domine Lucas*», ed. Miguel García-Bermejo Giner, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, eds. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, vol. 1, 979-1158.
- VERES D'OCÓN, Ernesto, «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, 1 (1951), 249-271.
- WALSH, Catherine H., «Laureola: A Mask for Melibea», *Mester*, 17 (1988), 119-128.
- WILSON, Edward y Arthur ASKINS, «History of a Refrain: *De la dulce mi enemiga*», *Modern Language Notes*, 85 (1970), 138-156.
- WISBEY, Roy A., «Die Darstellung des Häßlichen im Hoch- und Spätmittelalter», en Wolfgang Harms y Leslie Peter Johnson (eds.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, Berlin, Schmidt, 1975, 9-34.
- WOODS, Marjorie Curry, *Classroom commentaries. Teaching the «Poetria nova» across medieval and Renaissance Europe*, Columbus, Ohio State UP, 2010.

